



Recherches en danse

2 | 2014

Savoirs et métier : l'interprète en danse

Interpréter *en temps réel* dans l'atelier de Mark Tompkins

Sarah Chaumette



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/377>

DOI : 10.4000/danse.377

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Sarah Chaumette, « Interpréter *en temps réel* dans l'atelier de Mark Tompkins », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/377> ; DOI : 10.4000/danse.377

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

Interpréter en temps réel dans l'atelier de Mark Tompkins

Sarah Chaumette

- 1 Qu'elle soit revendiquée par certains ou contestée par d'autres, actuellement la dénomination « interprète en danse » apparaît comme celle généralement admise pour désigner les danseurs d'une pièce. De nombreux chorégraphes sollicitent et reconnaissent ouvertement la part cré-active des « interprètes » dans leur processus de création, de même qu'un certain nombre de chercheurs ont largement contribué à mettre à jour cette dimension collaborative entre chorégraphes et danseurs dans la création contemporaine. Il semble donc aujourd'hui entendu que « l'interprète » ne peut être réduit à la fonction d'exécutant d'une chorégraphie. Réciproquement, il semble peu pertinent d'envisager le chorégraphe comme le « créateur absolu » d'une danse qu'il maîtriserait de bout en bout. Il n'en demeure pas moins que le terme « interprète » reste assez sommairement défini dans le champ de la danse. Cette imprécision ne manque pas d'entretenir un certain nombre d'équivoques, y compris parmi et entre les divers « acteurs » qui constituent le milieu de la danse française. Plutôt que de chercher une définition claire et homogène, il est sans doute plus fécond d'interroger la pratique elle-même, autrement dit de se demander : « Que fait un danseur quand il interprète ? ». Il est probable (et souhaitable) qu'apparaissent alors des réponses aussi nombreuses et variées que les types de danses et de processus étudiés. Pourtant toutes semblent pouvoir partager le présupposé commun selon lequel une écriture (chorégraphique), ou ce qu'à l'instar de la musique nous pourrions nommer une partition, quelle qu'elle soit, préexiste à tout type d'interprétation. Or un certain nombre de pratique de danse, en particulier les diverses pratiques d'improvisation ne s'appuient *a priori* sur aucun type d'écriture préalable. Est-ce à dire que le danseur qui improvise échapperait à la dénomination d'interprète ? Ou dans quelle mesure peut-on encore parler d'interprète dans un contexte de danse improvisée en situation de spectacle ?
- 2 L'objet de cet article ne vise pas à étudier cette question dans tout le champ, vaste et hétérogène de l'improvisation, mais plus précisément à observer quelle place elle tient au

sein de la pratique spécifique qu'en propose Mark Tompkins dans son atelier de *Composition en temps réel*. La réflexion que j'y développe s'appuie à la fois sur plusieurs années d'expérience en tant que performeuse, notamment au sein de ces ateliers¹, et sur l'analyse de ce travail que j'ai menée par la suite, dans le cadre de mon master soutenu en 2012 au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis². Sauf indication contraire, toutes les citations de Mark Tompkins qui apparaissent dans ce texte, sont extraites de mon étude de terrain d'un atelier qu'il donnait à Istanbul en 2006 et sur lequel se fonde mon analyse³. Il s'agit donc ici de témoigner d'une pratique qui m'a permis, entre autres, de questionner et d'éclairer la notion d'interprète sous l'angle particulier d'un type spécifique d'improvisation.

- 3 Pour commencer il me faut lever une certaine ambiguïté propre aux ateliers de Mark Tompkins. Si en effet sa proposition s'expérimente dans un cadre pédagogique, dès sa présentation, il l'énonce résolument comme une pratique de « composition en temps réel en situation de spectacle »⁴. L'exposition publique en général réservée à la dernière phase d'une création comme le moment de son accomplissement, est souvent absente des processus pédagogiques. Or en l'occurrence cet aspect, « la relation entre celui qui regarde et celui qui fait »⁵, est un des enjeux principaux de sa pédagogie. Tout au long de l'atelier, Mark Tompkins s'attache à reconstituer au plus près le dispositif élémentaire d'un spectacle, à savoir convoquer des spectateurs. Dès le premier jour de l'atelier, qui se déroule en général sur deux semaines, un temps conséquent est consacré aux performances face à un public. Si ce rôle est endossé par les participants de l'atelier et qu'il ne s'agit donc pas exactement de « vrais » spectateurs⁶, une grande partie de ses indications engagent les danseurs à les envisager comme tels et à observer dans leur pratique quels types de relations ils développent avec eux. En somme, dans cet atelier le spectateur est considéré comme un partenaire, certes d'un ordre particulier avec ses spécificités, mais partenaire à part entière de la performance.
- 4 Ces éléments me permettent de considérer, à l'instar de Mark Tompkins, que bien qu'il s'agisse d'un contexte pédagogique, les situations qu'il propose aux danseurs, les outils qu'il leur transmet, leurs fonctions, l'activité et les enjeux auxquels ils sont confrontés, sont ceux propres à une performance *composée en temps réel*, autrement dit à un spectacle improvisé. Dans un tel contexte il n'y a ni partition chorégraphique élaborée en amont à effectuer, ni de chorégraphe à proprement parler, si ce n'est le danseur lui-même à l'instant même de la danse, dont il est pleinement responsable. Plutôt que comme interprète ne serait-il pas plus approprié alors de considérer celui-ci comme le créateur de la danse ?

Quelques principes de bases de l'atelier de Mark Tompkins

- 5 Dans les situations qu'il donne à expérimenter et les indications afférentes, et sans que Mark Tompkins ne le formule en ces termes, c'est avant tout en tant que créateurs à part entière de leurs gestes, qu'il s'adresse aux danseurs. Dans un entretien qu'il donnait à Isabelle Ginot, il déclare : « J'ai souvent remarqué que les danseurs même les plus fabuleux ne comprennent pas la question de la motivation. Je cherche donc à remettre les gens dans un état de curiosité par rapport au corps, au mouvement, à questionner cette envie étrange de faire des spectacles devant un public⁷ ». Ses propos expriment combien pour lui la question du désir et de la responsabilité du danseur est primordiale. Activer

(ou réactiver) cette conscience semble être au cœur de sa propre motivation de pédagogue. En effet, au sein de l'atelier il pose d'emblée la curiosité propre à chacun comme un des principes fondamentaux de toutes ses actions. Le « suivez votre curiosité », qu'il lance dès le début et ne cesse de rappeler tout au long des deux semaines, devient une sorte d'éthos qui accompagnera toute la pratique. Ainsi il signale d'emblée aux danseurs qu'il s'agit avant tout d'agir de leur propre initiative et depuis ce qui les anime singulièrement. D'autres indications courantes comme « un duo c'est d'abord deux solos⁸ », les invite parallèlement à s'envisager et s'assumer d'abord et avant tout comme autonomes.

- 6 Fondée sur un « travail à partir des sensations » comme il le nomme, en termes pratiques sa proposition s'articule en une série de « jeux » sensori-moteurs axés principalement sur les sens du toucher et de la vision. Le terme « jeu » employé par Mark Tompkins désigne ce que généralement dans d'autres contextes pédagogique on nomme un « exercice ». Ces jeux visent tous à stimuler et développer l'activité perceptive singulière à chacun. Si au fil des jours, ces explorations sensorielles successives puis combinées les unes aux autres gagnent en complexité, toutes s'appuient au départ sur un usage simple et littéral des sens.
- 7 La première séance commence par un jeu qui engage exclusivement le sens du toucher entre deux partenaires désignés respectivement comme « passif » et « actif ». Il s'agit simplement pour l'actif, en « suivant sa curiosité », d'entrer en contact tactile avec son partenaire passif allongé sur le sol, qui lui n'a rien à faire sinon de se laisser toucher, sans répondre activement aux stimulations qui lui sont proposées. Ce jeu de contact élémentaire, dit du « toucher actif / passif », sera repris quotidiennement et décliné en fonction des enjeux de chaque jour.
- 8 Dans une étape suivante, Mark Tompkins invitera le passif à se mobiliser petit à petit, lui proposant dans un premier temps de « résister » aux stimulations de son partenaire, puis de les « suivre », pour finir par jouer à partir de ces deux modes au gré de son envie (toujours « en suivant sa curiosité »). À travers ce simple exemple, nous voyons déjà que les danseurs vont pouvoir expérimenter différentes organisations corporelles, différentes tonicités en fonction des stimulations réciproques entre partenaires. En mode « résister », les danseurs pour qui une grande stabilité est nécessaire s'organiseront probablement de façon centripète et compacte, les appuis bien ancrés dans le sol, tandis qu'en mode « suivre » nous les retrouverons plus détendus, ouverts sur l'espace, mobiles et articulés.
- 9 Les jeux centrés sur la vision, eux, auront immédiatement des incidences sur la perception de l'espace environnant. Ils vont s'attacher dans un premier temps à permettre aux danseurs d'identifier et de distinguer le mode de « vision focale » et le mode de « vision périphérique », puis d'en expérimenter les spécificités respectives les plus manifestes. Rapidement on s'aperçoit que le mode de vision focale, autrement dit une vision nette et précise, qui « fait le focus » comme son nom l'indique, est celui qui permet d'identifier, de distinguer, de sélectionner, de viser des objets, des points précis, de poser des directions claires, de se situer et s'orienter sans cesse dans l'espace par rapport à ces directions. En plus d'être concentrée sur un seul point, en mode focal, l'attention des danseurs est tendue vers l'extérieur, ce qui leur permet de se diriger dans l'espace de façon sûre et précise.
- 10 Quant au mode périphérique, comme l'indique Mark Tompkins, pour y accéder il suffit en somme de ne fixer son regard sur aucun point précis, de ne pas faire « le net » comme on

dit en photographie, ou autrement de balayer sans cesse l'espace du regard. La vision apparaît immédiatement plus floue. Les objets, moins définis et distincts les uns des autres, sont comme « fondus » ou tissés dans l'image globale. Dans la pratique, on s'aperçoit vite que ce mode permet de percevoir globalement tout ce qui se présente à la vue sans discrimination, dans toute l'amplitude de son champ de vision. Ce ne sont pas tant les choses en tant que telles qui sont vues mais les changements, les mouvements, les variations qui affectent l'espace. Dans des situations dites d'urgence, qui nécessitent vigilance et vélocité, le regard n'a pas le temps de distinguer chaque élément ni de se focaliser sur des détails, le mode périphérique prend alors le relais du mode focal pour ainsi dire automatiquement.

- 11 De façon un peu schématique nous pouvons constater que si la vision focale permet des déplacements sûrs, précis, directionnel, la vision périphérique elle permet de s'ouvrir à l'espace globale et d'acquérir ainsi une plus grande mobilité et réactivité. En somme le mode focal serait sous-tendu par la question du « quoi » tandis que le mode périphérique serait plutôt lié à celle du « où ».
- 12 Ces quelques descriptions sommaires ne rendent bien évidemment pas compte de l'exhaustivité de la pratique et de ses enjeux. Il s'agit à travers ces exemples élémentaires de donner un aperçu concret de la façon dont ces jeux ancrés dans l'activité perceptive induisent et entraînent différents types d'organisations corporelles, de perception de l'espace, de rapport aux distances, à l'amplitude et à la vélocité. Ainsi nous sommes mieux à même de saisir comment dans l'atelier la perception est posée comme le principe premier et le moteur même du mouvement, ce par quoi la danse est initiée et sans cesse alimentée.
- 13 Si l'activité perceptive est commune à tous, l'usage qui en est fait et les effets qu'elle produit sont propres à chacun. Autrement dit à travers ses perceptions, la singularité de chaque danseur est engagée de fait. Elle l'est d'autant plus que dans l'atelier aucun modèle explicite de corps ou de mouvement ne préside à la danse. Les seules consignes de mouvements à proprement parler, des verbes d'actions ordinaires (marcher, pousser, tirer, résister, suivre...), ont pour seule fonction de mobiliser littéralement les danseurs, de stimuler leur perception, sans leur imposer ni leur prescrire un type spécifique d'esthétique. De même que les invitations à varier les distances et les rythmes ne sont lancées régulièrement par Mark Tompkins que pour leur indiquer des pistes inexplorées, pour leur permettre d'élargir leur champ de possibles. Jeux, consignes, indications sont transmis comme des outils et non des fins en soi. À l'instant de la performance il revient au danseur de les activer, les combiner et d'en jouer singulièrement à leur guise. Chevillé à sa perception et sa curiosité de chaque instant le danseur devient alors son propre référent, il est responsable et dans une certaine mesure libre des danses qui émergent depuis ses perceptions. Elles n'ont pas à répondre à un modèle ou à une partition chorégraphique préexistants et extérieurs au danseur. Si elles sont immanquablement traversées par des styles, des techniques, des esthétiques plus ou moins identifiables, ce n'est qu'en tant que ceux-ci ont été incorporés par le danseur, qu'ils font partie intégrante de son histoire singulière, à commencer par son imaginaire de corps. Dès lors, il est très tentant de le considérer comme l'auteur *en temps réel* de sa danse.

Entraîner la réceptivité

- 14 En observant plus attentivement les enjeux des propositions de Mark Tompkins, qu'elles soient centrées sur le sens du toucher ou celui de la vision, il apparaît qu'une bonne part de la pratique consiste à entraîner la part réceptive de la perception. Le rôle dit du passif en est le paradigme évident. Invité à se laisser toucher sans rien faire, sa tâche consiste exclusivement à être réceptif. De son côté l'actif n'en doit pas moins composer également avec (au moins) une altérité. S'il reste celui qui agit, il ne doit pas pour autant occulter l'écoute qu'il a de son partenaire. Comme Mark Tompkins le rappelle « Toucher, c'est aussi et en même temps être touché⁹ ». La qualité du dialogue dansé ultérieur, lorsque le passif commencera à se mobiliser de façon manifeste, dépend en grande partie de la réceptivité, de la capacité de l'actif à percevoir et accueillir d'emblée les réponses de son partenaire.

- 15 La part réceptive de l'actif devient d'autant plus indispensable, lorsque dans une étape suivante du jeu du « toucher actif / passif », plusieurs actifs se trouvent à manipuler ensemble et simultanément un même partenaire passif. Comme Mark Tompkins le leur indique, les actifs ne doivent pas entrer en contact direct entre eux, mais ils n'en doivent pas moins rester connectés les uns aux autres. Ainsi, tout en suivant chacun leur curiosité ils pourront peu à peu s'accorder ensemble. Lorsqu'en effet tous les partenaires sont à l'écoute les uns des autres, ce jeu génère une danse de groupe singulière, au cours de laquelle toutes les décisions semblent émerger d'une dynamique collective. Il est fréquent que le passif se trouve « manipulé » avec une certaine intensité, souvent soulevé du sol, sans que l'ensemble ne perde sa fluidité.
 À l'échelle du danseur, qui aura à endosser successivement les deux rôles, passif et actif apparaissent comme les deux versants d'une même activité. Tels qu'ils sont abordés, ces pôles ne s'opposent pas, au contraire ils se contiennent et s'alimentent mutuellement.

- 16 D'une autre façon, les jeux qui engagent le mode de regard périphérique participent également à entraîner la réceptivité des danseurs. À l'inverse du mode focal, qui sélectionne et vise précisément les objets qu'il « veut » voir, le mode périphérique lui, accueille sans discrimination et localise incessamment tous ceux qui se présentent à sa vue. C'est ce qui fait dire à Hubert Godard qu'il s'agit d'un mode de « regard en réception du monde¹⁰ ». En vision périphérique, les danseurs ne vont plus chercher à distinguer des figures extérieures à eux, mais au contraire ils se laissent impressionner, au sens photographique du terme, par leur « fond visuel » dans son ensemble. Le mode périphérique fait apparaître ce qu'on peut appeler un « être touché visuel ».

- 17 Si chacun des deux modes de vision donnent à voir l'environnement de façon spécifique, ils ne manquent pas non plus d'avoir également des incidences tout aussi spécifiques sur la corporéité, en l'occurrence celle des danseurs. Les décrire ici toutes en détail, nous éloignerait probablement trop de notre sujet initial. Cependant outre celles déjà évoquées plus haut, je voudrais en signaler encore deux liées à la vision périphérique, parmi les plus simples et manifestes. Elles pourront nous aider à comprendre certaines conséquences concrètes que peut avoir cet entraînement de la réceptivité sur la corporéité des danseurs, et ainsi éclairer la pratique qui sous-tend le travail d'interprétation du danseur dans l'atelier de Mark Tompkins.

- 18 D'une part, n'ayant plus à viser des objets extérieurs, les muscles qui régissent les yeux se détendent, en écho cette détente aura des effets analogues sur l'ensemble des chaînes musculaires. D'autre part, dès lors que les images apparaissent moins nettes et définies, le corps ne peut plus s'organiser exclusivement à partir de repères externes, ceux-ci étant devenus moins fiables. Le système vestibulaire de l'oreille interne prend alors le relais et devient par là le principal garant de l'équilibre et de l'orientation. Autrement dit en termes simples et pragmatiques plutôt qu'en appui sur ce qu'il voit à l'extérieur, si le danseur parvient à dépasser son inquiétude et les tensions qui l'accompagnent, en vision périphérique il se connecte automatiquement à ses instances gravitaires. Sa proprioception se trouve alors particulièrement stimulée et par là la perception de ses postures devient d'autant plus précise. Nous comprenons comment toutes ces opérations conjointes lui donnent accès à des corporalités infiniment plus souples et poreuses, à même de se laisser agir par ce qui l'environne sans pour autant se laisser fatalement déstabiliser.
- 19 En mode focal l'espace sera appréhendé comme une entité topographique stable et extérieure, tandis qu'à travers la vision périphérique ce même espace apparaîtra plutôt comme un environnement mobile et dynamique qui agit à même la corporalité. Nous pouvons dire que d'une certaine façon il est alors incorporé. Dès lors l'espace n'est plus envisagé strictement comme une réalité unique, fixe et mesurable, mais plutôt comme une entité potentiellement plurielle. Le danseur le pratique, le transforme et en révèle différents aspects, en fonction de la façon dont il le perçoit. Percevoir ici s'apparente donc à une forme d'interprétation, qui comme nous venons de le voir a des incidences directes et simultanées autant sur ce qui est perçu que sur le danseur.
- 20 Si j'insiste ici sur l'entraînement de la réceptivité à l'œuvre dans l'atelier c'est qu'elle me semble poser les fondements du travail d'interprétation propre à la *Composition en temps réel*. À travers quelques exemples nous voyons déjà comment à partir de cet entraînement les danseurs sont mis constamment en rapport avec de l'altérité et par conséquent sont conduits à percevoir concrètement le jeu complexe d'interrelation dans lequel ils sont pris. Ces interrelations à la fois avec eux-mêmes, avec différents partenaires directs ou moins directs, ainsi qu'avec un espace composite, sont multiples, simultanées, d'intensités diverses. Si comme l'indiquait Mark Tompkins « un duo c'est d'abord deux solo », nous pouvons dorénavant soutenir qu'à l'inverse même en solo le danseur n'est jamais seul. Autrement dit l'autonomie des danseurs convoquée dès le premier jour, comme je le signalais au début, ne s'oppose ni ne s'affranchit d'une hétéronomie délibérée. Il apparaît que le danseur, que nous étions tenté plus haut d'identifier comme l'auteur de la danse, n'est pas un « créateur tout-puissant ». Il a à composer avec un faisceau d'éléments agissants, qui réciproquement déterminent en partie ses actions.
- 21 Simultanément, c'est depuis ce même entraînement qu'il développe une plasticité tant perceptive que kinesthésique (intimement liées l'une à l'autre), qui lui permet d'accueillir les événements qui se présentent à lui tout en restant à même d'agir, et inversement. En somme à mesure que sa réceptivité lui révèle ses enjeux et son hétéronomie, elle lui donne les outils adéquats pour y répondre et construire son autonomie. Ces jeux, à entendre maintenant au sens mécanique du terme, ces articulations entre activité et réceptivité perceptive, entre engagement et disponibilité physique, entre autonomie et hétéronomie, mettent à jour l'ambivalence constitutive et féconde du danseur dans l'atelier de Mark Tompkins. Celle-ci dénote ses capacités à simultanément accueillir des signes (en l'occurrence des stimulations sensorielles), les lire, les activer et se laisser agir

par eux. Cette ambivalence, qui n'est autre qu'une grande disponibilité conjugée à une grande capacité d'agir, semble à l'œuvre dans tout processus d'interprétation, il est donc probable que nous puissions la retrouver d'une façon ou d'une autre dans des contextes de danse très divers.

Partition en temps réel

- 22 Plutôt que de se mouvoir dans un lieu défini une fois pour toute, pris dans un jeu d'interrelations les danseurs sont inclus à l'environnement composite et mouvant, traversé de dynamiques diverses, éphémères et non prévues. Ces multiples interrelations participent à construire ce que Paul Ardenne désigne comme le contexte : « l'ensemble des circonstances dans lequel s'insère un fait¹¹ ».
- 23 Les expérimentations hors studio, qui constituent un autre pan important du travail de l'atelier, donnent à éprouver, de façon d'autant plus manifeste et littérale, chaque espace comme un contexte particulier, complexe et dynamique. Dans cette étape du travail de l'atelier, il s'agit simplement de prolonger les jeux initiés en studio et d'exercer les outils proposés, dans des espaces qui débordent le cadre dévolu aux danseurs. Que ce soit en milieu urbain ou en pleine campagne, selon le lieu où se déroule l'atelier¹², il va de soi que de par leur nature même ces espaces qui « n'ont pas besoin de danse¹³ » génèrent des situations spécifiques qui auront des incidences indéniables sur les danseurs, sur leur imaginaire et les perceptions qui en découlent. Ces contextes se révèlent des sources de stimulations d'autant plus riches et instables, que chacun est parcouru par toutes sortes de phénomènes plus ou moins mobiles, autonomes, imprévisibles, qui échappent radicalement au contrôle des danseurs. Tous ces éléments créent un environnement immensément labile et aléatoire, régi par des codes, des prescriptions, des usages qui lui sont propres, peuplé de partenaires potentiels, avec lequel il deviendra immanquablement nécessaire de composer à chaque instant.
- 24 Plutôt que des fins en soi, ces expérimentations dans des milieux qu'on ne peut concrètement pas maîtriser sont avant tout un instrument qui permet d'éprouver de façon radicale le caractère instable et imprévisible d'une situation d'improvisation, telle que Mark Tompkins l'envisage. Si le danseur reste dans une certaine mesure libre de ses gestes, il doit cependant accueillir et « surfer » sur des matières fluctuantes, qui en retour ne manqueront pas d'activer et de déterminer en partie sa présence, son imaginaire, ses perceptions et les actions qui en découlent. En somme en situation d'improvisation, le contexte compris comme à la fois l'espace et les divers partenaires, apparaît comme une partition brute en puissance, qu'il s'agit pour le danseur d'interpréter. Son interprétation et la danse qu'elle génère, en retour ne manqueront pas d'avoir des répercussions d'intensités variables sur le contexte-partition, qui généreront à leur tour de nouvelles stimulations pour le danseur, et ainsi de suite. Danseur et contexte s'éprouvent l'un l'autre, et en s'altérant mutuellement se meuvent ensemble dans une interdépendance réciproque.
- 25 Si nous avons identifié un contexte comme une partition en puissance, cette partition que le danseur active autant qu'elle le construit, s'élabore en même temps qu'elle s'effectue. En d'autres termes, elle s'écrit à même la danse qui advient, elle ne s'en distingue pas plus qu'elle ne lui préexiste. Interpréter ici est déjà une forme d'écriture, de la même façon qu'écrire procède d'une interprétation. Dans la situation qui nous intéresse ici, la danse qui apparaît n'a pas d'origine à proprement parler. Elle émerge d'un limon actif chargé

des potentialités latentes qui, à partir de l'activité-réceptivité perceptive des danseurs, s'actualisent (ou pas) *en temps réel* au gré de rencontres non prévues. Elle s'accomplit dans un dialogue incessant entre un contexte-partition et au moins une corporéité, dès lors ni l'un ni l'autre ne peut à lui seul déterminer les formes qu'elle prendra.

- 26 Il semble que cette dimension dialogique ne soit pas exclusive à la *Composition en temps réel*, nous pouvons la retrouver à l'œuvre quel que soit le type de partition avec laquelle les danseurs dansent. Qu'elle se compose de signes graphiques comme dans la cinétophographie, le système de notation élaboré par Rudolf Laban, qu'elle corresponde à un programme d'activité comme le *score* proposé par Anna Halprin, ou encore de tout autre procédé, sans se confondre pour autant, toute partition apparaît comme un outil spécifique qui pose à sa façon la question de l'interprétation. L'analyse de la cinétophographie que font Sabine Prokhoris et Simon Hecquet dans leur ouvrage *Fabriques de la danse*¹⁴, met d'emblée cette dimension dialogique très clairement à jour. En effet les auteurs insistent sur le fait qu'il s'agit non pas d'une écriture du mouvement, mais bien *pour* le mouvement, d'« une matrice dynamique de formes ». Ils poursuivent : « Incitation à l'acte de lecture, l'écriture [...] ne préjuge en aucun cas des formes de la danse¹⁵ ». Quelle que soit sa forme (signes écrits, consignes orales, démonstrations, etc.) et pour aussi précise et déterminante que soit une partition composée en amont de son effectuation, pour que la danse se réalise elle a tout autant besoin d'être perçue et activée par le danseur que le contexte-partition de la *Composition en temps réel*. La danse sera alors le fruit du dialogue perceptif et interprétatif propre à cette rencontre singulière.
- 27 Nous pouvons également envisager qu'à l'instant même où la danse advient, autrement dit *en temps réel*, le travail d'interprétation du danseur en charge d'une partition préétablie (cinétophographie, *score*, ou autre) rejoint dans une certaine mesure celui propre à l'atelier de Mark Tompkins. Les éléments, les signes de la partition préexistante sont inclus dans un contexte plus large, à commencer par l'espace dans lequel elle s'inscrit et les partenaires engagés. La partition « réelle » du danseur déborde alors la seule partition écrite. Si celle-ci est indéniablement un ferment important, voire majeur, en l'état et à elle seule elle ne peut être garante de la danse.
- 28 Pour revenir plus précisément à l'atelier de Mark Tompkins, à travers la pratique qu'il propose il apparaît clairement que même lorsque le danseur improvise, au moment où il danse il se livre incontestablement à un travail d'interprétation. Il apparaît tout aussi clairement que celui-ci ne peut être réduit à « l'exécution d'une œuvre » comme pourtant nous l'indiquent les définitions du mot « interprète » par les dictionnaires courants, pour la simple raison que la partition en soi n'étant pas encore la danse, aucune « œuvre » proprement dite ne lui préexiste. À l'aune de la perception, le travail d'interprétation consiste autant à élaborer une partition, qu'à la lire, à l'activer, à se laisser agir par elle... tout un entrelacs d'opérations qui produisent la danse. Les fonctions « auteur » et « interprète » étroitement tissées l'une à l'autre, deviennent difficiles à distinguer en tant que telles.
- 29 Plutôt que de nous demander si, pris isolément, le terme « interprète » rend compte spontanément de la réalité complexe de l'activité ambivalente des danseurs, nous pourrions questionner en quoi la dénomination « danseur » serait-elle insuffisante pour qu'il apparaisse nécessaire de lui accoler, voire parfois de lui substituer, celle d'« interprète ». L'ambiguïté du terme, probablement due en partie à sa relative indéfinition que je relevais en introduction, suscite autant d'adhésions que de résistances. Notamment les différentes formations ne semblent pas s'accorder sur l'usage du terme. Si

le Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris l'emploie dans l'intitulé officiel de la formation qu'il propose¹⁶, en revanche plutôt que des « danseurs-interprètes » l'école supérieure du Centre National de Danse Contemporaine à Angers¹⁷ dirigé par Emmanuelle Huynh entre 2005 et 2012 a choisi de former des « artistes chorégraphiques ». À l'aune de ce que nous indique la pratique proposée par Mark Tompkins, nous pourrions alors tenter de relire l'usage qui est fait de ces diverses dénominations – danseur, interprète, artiste chorégraphique – et d'interroger ainsi les pratiques, les principes, les croyances qui les sous-tendent dans d'autres contextes, en particulier dans les différents contextes de formation. Comme nous avons commencé à le voir ces interrogations ne peuvent se départir d'un questionnement rigoureux des notions de partition et d'œuvre en général.

NOTES

1. Entre les années 2001 et 2008 j'ai eu l'occasion de participer à une dizaine d'ateliers dirigés par Mark Tompkins, dans des contextes divers, à Bruxelles, Marseille, Paris, Arbecy, Istanbul, Freiburg.
2. CHAUMETTE Sarah, *Élaboration d'une présence en scène dans l'atelier de Mark Tompkins*, master 2 en danse, sous la direction d'Isabelle Ginot, université Paris 8 - Saint-Denis, septembre 2012, En ligne ; <http://www.danse.univ-paris8.fr>
3. Ces citations apparaissent dans l'annexe du master cité ci-dessus.
4. Extrait du texte de présentation des stages que Mark Tompkins dirige dans son espace de travail à Arbecy en Franche-Comté : « Stage ouvert aux performeurs expérimentés confrontés aux enjeux de la performance et à la pratique de la composition en temps réel en situation de spectacle. »
5. Le texte de présentation de l'atelier dont est extrait cette citation est le suivant : « Lorsqu'il improvise, le performer travaille simultanément sur plusieurs niveaux de perception. Ainsi, il écoute, regarde, ressent, agit et réagit selon ses perceptions et celles de ses partenaires dans un espace-temps donné. L'art de la composition en temps réel réside dans les capacités du performer à rester ouvert aux richesses des pulsions internes et externes. Mais aussi, à recevoir, traiter et proposer de la matière en un flux de feedback ininterrompu. Comment éviter la surcharge d'informations, comment rester activement attentif, comment faire « rien » et pourtant agir ? Ce sont certaines des questions auxquelles nous nous confronterons dans le studio et aussi dehors dans la nature. Nous les aborderons à travers une série de structures d'improvisation et de jeux qui traitent de la concentration intérieure et extérieure, du temps simultané, des changements d'états, et de la relation entre celui qui regarde et celui qui fait, qu'ils soient performer ou spectateur. »
6. Il va sans dire que quiconque assiste à une performance peut être considéré comme un spectateur à part entière, ni plus faux ni plus vrai qu'un autre. Cependant en l'occurrence, force est de reconnaître qu'en tant qu'il partage la pratique des danseurs qu'il observe, il est un spectateur particulièrement averti et, d'une certaine manière, engagé dans la performance à laquelle il assiste. En ce sens il n'est pas tout à fait ce spectateur, au sens conventionnel du terme, qui vient découvrir une performance.

7. LAUNAY Isabelle, GODARD Hubert, « *Le don du geste* » in *Revue Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, numéro spécial « Danse et altérité », sous la direction de Michèle Fèbvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay, volume 29, n° 2, automne 2001, pp. 85-96.
8. Cette indication fréquente de Mark Tompkins semble pour beaucoup être devenue emblématique d'un aspect du travail qu'il propose. Elle est reprise notamment dans le « *Mémento Mark Tompkins* » de CUNCI Maeva, LADOUE Elise, SCHRANCKENMULLER Frédéric, COUTURIER Nicolas, « *Sharpen your awareness of the situation : Mémento Mark Tompkins* », autoproduction, 2004.
9. Il s'agit bien là de ce que Michel Bernard définit comme « la dimension simultanée active et passive de tout sentir » du chiasme intrasensoriel dans « Sens et fiction », in BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.
10. Hubert Godard employait régulièrement cette expression, lors du séminaire qu'il donnait en mars 2010, au département danse de l'université Paris 8 - Saint-Denis. Nous pouvons la retrouver également dans l'entretien qu'il donne à Suely Rolnik, à propos du travail de Lygia Clark. « Regard aveugle », entretien avec Hubert Godard par Suely Rolnik, in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement*, catalogue de l'exposition « Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle », Nantes, Musée des beaux arts, 2005, p. 74.
11. ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
12. Parallèlement à ses interventions dans divers contextes de formations comme Ex.e.r.ce au CCN de Montpellier ou au CDC de Toulouse ou encore dans le cadre d'Impulstanz à Vienne en Autriche, chaque année Mark Tompkins organise des stages dans son espace de travail à Arbecy dans la campagne franc-comtoise. Il adapte et décline les expérimentations en dehors du studio en fonction des contextes dans lesquels se déroulent les ateliers. Il peut donc s'agir autant de sorties « en aveugle (les yeux fermés) » dans un centre ville très animé, que de sorties en forêt ou dans la campagne environnante. Bien évidemment chacun de ces contextes teinte et détermine de façon singulière les expériences des danseurs.
13. L'expression est de Laurent Pichaud in « Faire "voir du lieu" avec la danse », entretien avec Laurent Pichaud, *Repères. Cahier de danse*, novembre 2006, p. 20.
14. HECQUET Simon, PROKHORIS Sabine, *Fabriques de danse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 52.
15. *Ibid.*
16. Diplôme de formation supérieure de danseur-interprète en danse contemporaine du Conservatoire de Paris (CNSMDP).
17. Il s'agit à ce jour de la seule école nationale supérieure de danse contemporaine en France.

RÉSUMÉS

Dans l'atelier de Mark Tompkins, la pratique de *Composition en temps réel* ne cesse de stimuler l'autonomie et la responsabilité des danseurs. Plutôt qu'interprètes, ils apparaissent en premier lieu comme les auteurs de « leurs » danses. Cependant, l'entraînement de la part réceptive de leur activité perceptive les met en situation d'interrelations multiples et d'interactions constantes avec des éléments qui échappent en partie à leur contrôle. Le contexte dans lequel ils sont inclus se présente alors comme une partition en puissance, qu'ils interprètent à travers la perception qu'ils en ont. Ils l'activent autant qu'elle les construit. La danse qui advient alors est le

fruit d'un dialogue dans lequel « écrire » et « interpréter » se révèlent des actions complexes, simultanées et étroitement tissées entre elles. Les danseurs apparaissent à la fois comme les interprètes et les auteurs d'une partition et de la danse qui en émerge en temps réel.

In Mark Tompkins workshops, *Real time composition* requires from the dancers autonomy and responsibility. More than being only interpreters they become the authors of their « own » dances. Nevertheless, through perception, they are constantly relating to the complexity of the environment, essentially out of their control. This surrounding context turns into a potential score; a score that would be performed through its own perception, score to be activated as much as it frames. The subsequent dance that is made possible by such a score addresses and articulates both authorship and interpretation, as two simultaneous and thoroughly overlapping operations. Dancers become at once author and interpreter of a « real time » score and of the dance it implies.

INDEX

Mots-clés : Tompkins (Mark), interpréter, improvisation, composition en temps réel, partition

Keywords : performing, real time composition, score

AUTEUR

SARAH CHAUMETTE

Dans un constant dialogue entre théâtre et danse, depuis 1991 Sarah Chaumette poursuit un parcours de comédienne et performeuse auprès de différents metteurs en scène dont S. Nordey, J.F. Sivadier, R. Garcia et de chorégraphes et pédagogues comme M. Tompkins, F. Poelstra, D. Hay. En collaboration avec la metteuse en scène Mirabelle Rousseau, elle élabore une performance à partir du « Scum Manifesto » de V. Solanas, créée dans le cadre du « Sujet à vif » au Festival d'Avignon en juillet 2013, et depuis en tournée aussi bien dans des théâtres que des centres d'art contemporain (FRAC Lorraine – Metz). Lauréate de la bourse « Hors les murs » de l'Institut Français en 2011, elle mène une recherche de terrain sur « la pratique d'acteur dans le contexte argentin » à Buenos Aires. En septembre 2012 elle obtient un master en danse, dirigé par Isabelle Ginot, au sein du département Danse, Université Paris8 – Saint Denis.